1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

François Albera, Maria Tortajada (dir.), Cinema Beyond Film | Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature | Raymond Bellour, la Querelle des dispositifs

Amsterdam, AUP, 2010 | Lausanne, L'Âge d'homme, 2011 | Paris, POL,
2012

Alice Leroy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4702>

DOI : 10.4000/1895.4702

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 198-204

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alice Leroy, « François Albera, Maria Tortajada (dir.), Cinema Beyond Film | Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature | Raymond Bellour, la Querelle des dispositifs », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 16 avril 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/1895/4702> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4702>

François Albera, Maria Tortajada (dir.), *Cinema Beyond Film*, Amsterdam, AUP, 2010, 271 p. ; *Ciné-dispositifs: spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, 384 p. ; Raymond Bellour, *la Querelle des dispositifs*, Paris, POL, 2012, 573 p.

TANDIS QUE LA MULTIPLICATION et la dématérialisation des supports de l'image en mouvement suscitent des réactions aussi tranchées qu'un pessimisme nostalgique ou une euphorie technophile, les travaux de Raymond Bellour et de Jacques Aumont, d'une part, et ceux de François Albera et Maria Tortajada, de l'autre, invitent à réinscrire ce débat dans une pensée des dispositifs audiovisuels. Qu'elles soient l'œuvre d'historiens ou de théoriciens, ces réflexions réinvestissent toutes une notion de dispositif dont l'usage exponentiel dans les sciences humaines depuis sa reformulation foucaldienne n'a pas aidé à restreindre l'hétérogénéité. Si, en dépit de cette polysémie, tous jugent pertinent de recourir à un tel vocable, c'est dans la mesure où celui-ci a son origine dans l'effort de théorisation d'une spécificité du cinéma au cours des années 1970. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que la question des frontières du cinéma se soit posée aux moments précis où celui-ci se trouvait menacé par d'autres médias – la télévision et la vidéo dans les années 1970 ; internet et l'image numérique depuis la fin des années 1990. La pensée du dispositif « cinéma » est dès lors indissociable d'une « conscience toujours plus accélérée d'une perte » remarque Bellour (« Le spectateur de cinéma : une mémoire unique », *Trafic* n° 79, 2011), par quoi il faut entendre non pas une disparition du cinéma mais la fin de son monopole de l'image en mouvement. Aumont et Bellour s'accordent ainsi pour fonder une pensée du dispositif sur le constat paradoxal de son dépassement et de sa permanence : le cinéma peut bien avoir perdu l'exclusivité du mouvement des images, « il continue d'être la référence positive et dernière » revendique Aumont (« Que reste-t-il du cinéma ? », 2013), et ce parce que seul le cinéma continue d'exister comme « le dispositif dans lequel on regarde ce qu'on voit »,

autrement dit, comme un agencement du regard qui maintient l'attention du spectateur dans l'espace-temps de la projection et de la salle obscure.

Art « impur » parce qu'ordinaire et populaire, le cinéma perdure à travers un dispositif qui survit en dépit de sa mort tant annoncée. Avec son dernier livre, *la Querelle des dispositifs*, Bellour veut en faire saillir la singularité au regard des formes d'inscription de l'image en mouvement dans le champ particulier de l'art contemporain. Tandis qu'il poursuit l'entreprise de *l'Entre-images* tout en pointant les limites d'une tendance à la confusion, ce bilan critique pose les termes d'une double problématique : celle qui lie la définition du dispositif cinématographique à la condition d'une étude plus large des dispositifs audiovisuels, mettant ainsi au premier plan la question de l'intermédialité dans le champ des études cinématographiques ; et celle qui invite, sur un plan méthodologique, à inscrire cette étude des dispositifs dans une perspective aussi bien synchronique que diachronique. On voudrait insister ici sur l'importance d'une lecture croisée de ces travaux avec ceux d'historiens attachés à une même reformulation de la théorie du dispositif, parce que cette proposition engage une double résonance, ontologique et phénoménologique d'une part, épistémologique d'autre part. On perçoit bien les réticences de part et d'autre : se demander « ce qu'il reste » du cinéma à l'ère de la fragmentation des films sur des supports multiples et mobiles n'engage pas, pour Aumont, à faire l'histoire de ce dispositif (« On a trop raisonné à partir d'un *a priori* hégélien, qui veut qu'un dispositif ne puisse appartenir qu'à une époque, et donc obligatoirement être dépassé par une autre époque qui ne peut plus s'y reconnaître », écrit-il), parce qu'une telle approche, poursuit Bellour, se trouverait réduite à « interroger les normes propres imparties au spectateur » comme si un dispositif ne se définissait qu'en regard d'une époque, d'un lieu et d'une culture donnés. Le travail historiographique entrepris par François Albera et Maria Tortajada aux fins d'une épistémologie des médias ne se résume néanmoins ni à une histoire des techniques ni à une socio-histoire des pratiques culturelles, et il offre un écho et un préalable remarquables à cette « querelle des dispositifs ».

Les termes de la querelle

N'était son titre polémique, le sous-titre du dernier ouvrage de Bellour – « Cinéma – installations, expositions » – l'inscrirait dans le prolongement d'une réflexion au long cours sur les régimes d'images contemporains et leur inscription, conjointe, concurrente ou croisée, dans différents dispositifs. Entamée avec la publication de *l'Entre-images 1* en 1990, sous-titré « Photo, cinéma, vidéo », et poursuivie à travers un deuxième volume consacré plus spécifiquement à l'interpénétration du langage et de l'image (*l'Entre-images 2. Mots, images* en 1999), cette attention continue aux transports de l'image, au fil d'articles rassemblés à un rythme décennal, élabore une topographie des nouveaux territoires de l'image en mouvement, au prisme de ses hybridations avec des régimes (vidéo et numérique) contrevenant à sa nature analogique. Ces « passages de l'image », pour reprendre l'intitulé du catalogue de l'exposition dont Bellour était l'un des commissaires (avec Catherine Van Assche et Catherine David, Centre Pompidou, 1989), constituent le cœur d'une entreprise de cartographe, dont l'un des objectifs – et non des moindres – consiste à se doter d'outils pour comprendre les incursions de ces images mouvantes dans l'espace muséal.

À rebours d'une prospection des formes transmédiales, c'est aux frontières des dispositifs que s'intéresse le premier tiers de ce livre. Car si son auteur s'est, depuis bientôt trente ans, préoccupé en précurseur des rapports entre cinéma et art contemporain, il s'inquiète aujourd'hui de la confusion grandissante entre des régimes d'images dont la spécificité se dissoudrait dans un grand bain d'amalgames théoriques. Non pas qu'il s'agisse pour lui d'opérer un retour critique sur les voies de passage autrefois établies entre images d'art et images de cinéma – la majeure partie de l'ouvrage continue cette enquête de terrain aux marges d'un cinéma sans cesse convoqué par d'autres dispositifs, en particulier ici, ceux de l'installation et de l'exposition. Mais il lui semble nécessaire d'ouvrir ce bilan décennal par une double précaution, liée à la fois à un constat et à la prise de position que celui-ci enjoint. Le constat

est celui de la prolifération des images en mouvement dans l'art contemporain et de la confusion croissante de toutes ces images – sans distinction de supports ou de natures – dans une définition élargie du cinéma. Face à ces théories d'un cinéma renouvelé ou étendu aux terrains de l'installation ou du musée, la position de Bellour est sans équivoque : le cinéma a été et reste un dispositif particulier. Aussi prend-il soin d'en donner, dès l'ouverture de la « querelle », sa définition : « la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé "cinéma" » (p. 14). On saisit d'autant mieux l'importance que l'auteur accorde au tiret qui, dans le sous-titre de son ouvrage, distingue le « cinéma » (au singulier) des « installations » et « expositions » – cette frontière n'excluant aucunement la comparaison de ces dispositifs ou les transferts de l'un à l'autre.

La publication de ce troisième tome de *l'Entre-images* – à condition de prendre acte de sa position partisane –, trouve un écho dans l'édition récente des derniers écrits de Serge Daney, rassemblés par les soins de Patrice Rollet, Jean-Claude Biette et Christophe Manon aux mêmes éditions POL. Le troisième tome de *la Maison cinéma et le monde, les années Libé 1986-1991*, contient les échappées solitaires de Daney hors des sentiers familiers du cinéma, vers des objets d'écriture plus insolites, la publicité, les clips, les reportages télévisés... ou la trouble inconsistance de ce qu'il refuse d'appeler « images » au profit d'un insondable « visuel ». Si la multiplication des écrans de toutes sortes a pu faire craindre à Daney la « mort » du cinéma, cet art devenu minoritaire, Bellour s'emploie ici à en montrer la survie envers et contre tout. Sauf que cette bataille-là se joue tout à la fois sur le terrain de nouvelles pratiques sociales qui déclinent les films sur tous les supports (ordinateur, tablette, téléphone portable, etc.), et sur celui, plus élitiste, de l'art contemporain qui en détourne les codes narratifs et

les références esthétiques. Plébiscitant cette propagation d'images en mouvement dans toutes les sphères culturelles et sociales, d'aucuns y voient le signe d'une revitalisation du cinéma, plutôt que l'épreuve de sa disparition. L'auteur s'inscrit en faux contre l'une et l'autre alternative. C'est l'Américain Gene Youngblood qui, le premier, en défend la variante optimiste, publiant en 1970 un ouvrage, *Expanded Cinema*, dont la thèse continue d'inspirer les théories d'un cinéma «élargi» ou «étendu» à l'histoire des représentations dans son ensemble chez Philippe-Alain Michaud (*le Mouvement des images*, 2006) ou à des pratiques culturelles éclatées chez Dominique Païni (*le Temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*, 2002). Parmi les représentants français les plus investis dans cette définition élargie du cinéma, Bellour mentionne également Philippe Dubois (avec Frédéric Monvoisin, Elena Biserna, dir., *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, 2010) et Luc Vancheri (*Cinéma contemporains: du film à l'installation*, 2009 et un colloque en 2013: «*Expanded cinema*» et arts médiatiques. *Quelles politiques du sensible?*). L'enjeu programmatique de ces dénominations tient dans l'ouverture du cinéma aux nouvelles technologies (informatique, holographie, cybernétique, etc.) mais aussi aux médias (télévision), aux galeries, à l'art vidéo, à l'installation, à la performance ou à l'art conceptuel, aux jeux vidéos, aux espaces urbains aussi bien qu'à l'intimité des écrans tactiles et ainsi de suite. En d'autres termes, il s'agit de défaire le cinéma du «dispositif standard» et de «l'esthétique (classique ou moderne) de fiction narrative» avec laquelle il s'est longtemps confondu, résume Dubois, pour en assurer la continuité mutante à l'heure d'un éparpillement et d'une mobilité nouvelle des images et des spectateurs. Face à un tel syncrétisme, Bellour se pose en défenseur d'une théorie du dispositif remaniée.

Reprenant la forme polémique de l'échange qui ouvrait *Mademoiselle Guillotine* – consacré à Dumas –, une joute imaginaire l'oppose à un imperturbable locuteur, curieux d'entendre les arguments d'un tel plaidoyer. Alors que la vision des films s'inscrit désormais dans tous les espaces de sociabilité (la rue,

l'internet, le téléphone...), le cinéma ne saurait pour lui exister dans un espace autre que celui, pour d'autres désuet, de la projection en salle. L'apologie n'a pas valeur de nostalgie – même si l'auteur ne nie pas que sa cinéphilie s'est construite «au milieu des années 1950, dans les cinémas de quartier en province». L'enjeu déborde l'anecdote personnelle, de même qu'il ne se résume pas à une entreprise greenbergienne de réduction du cinéma à son médium. À rebours d'une démarche ontologique, et en retrait d'une histoire des médias – à laquelle il aspire néanmoins par moments – Bellour avance sur une ligne transversale: celle qui consiste à formuler la singularité de l'expérience de cinéma. Cette «expérience d'une projection dans le temps et son inscription sur l'écran de la mémoire» détermine seule la nature du dispositif du cinéma et ce, en dépit d'évolutions dont l'auteur ne manque pas de prendre acte: l'arrivée de nouveaux supports de diffusion, comme le DVD, permettant la diffusion des films «en boucle» et donc leur inscription dans l'espace d'exposition, la modernité esthétique d'un cinéma évoluant aux marges de son dispositif et convoquant des références proprement picturales, de même que les incursions croisées de cinéastes dans le domaine de l'installation et d'artistes dans celui du cinéma, incitent à ne plus distinguer entre les différents régimes d'images qu'ils produisent.

Sans nier la force de ces rapprochements, Bellour s'emploie néanmoins à en pointer les limites: la salle de cinéma et la galerie sont deux espaces distincts; le musée n'a pas vocation à devenir un espace de projection; et plus encore, le spectateur de cinéma et le visiteur d'exposition ne sont pas de la même espèce. La mobilité de ce dernier, déambulant d'installation en installation, pour mieux en saisir les contours, les volumes et les creux ou l'inscription dans l'espace muséal devrait seule suffire à le distinguer du premier, corps tout entier voué à l'hypnose-cinéma dans le temps spécifique de la projection. Qu'advient-il de l'expérience du spectateur dès lors que le film n'est pas projeté mais exposé dans un musée? Sans nul doute cette expérience est-elle d'ordre esthétique mais elle

diverge fondamentalement de celle qu'engage le cinéma. On comprend dès lors la distinction établie entre « film » et « cinéma » – le premier s'offrant au regard à travers une multitude de dispositifs, au nombre desquels, le cinéma. Au titre de la singularité de cette expérience de perception, Michael Snow aura refusé pendant quarante ans que son film *Wavelength* soit diffusé sur un support autre que la pellicule, au point de se résoudre à concevoir en 2003 une édition DVD remaniée et ironiquement intitulée *Wavelength For Those Who Don't Have the Time* – où l'on voit que le cinéma est bien pour lui aussi affaire de temps et de durée là où d'autres dispositifs offrent du film une vision parcellaire ou distraite, en tout cas spatialisée. Ici réside sans doute l'une des propositions les plus stimulantes de cet argumentaire autour d'une ligne de partage entre cinéma d'une part, expositions / installations d'autre part : celles-ci convertissant l'expérience perceptive du temps en espace et celui-là indexant l'espace du film au temps de la projection. À l'appui de cette hypothèse, il n'est pas d'exemple plus probant que celui de l'installation du même Snow (l'un des passeurs entre cinéma et art contemporain), *The Corner of Braque and Picasso Streets* (2009) qui, reprenant les codes du cubisme à travers un écran tri-dimensionnel, affirme la spatialité de cette représentation filmée contre la temporalité de l'expérience du cinéma. Quant à l'œuvre *K.364, A Journey by train*, l'artiste Douglas Gordon (lui aussi volontiers transfuge au cinéma – il a réalisé en 2004 *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* avec Philippe Parreno) en imagine deux versions : l'une sous la forme d'un film de cinéma de 68 minutes, l'autre dans un espace d'exposition à travers la disposition en miroir de deux écrans. L'exposition, et *a fortiori* l'installation, convertit ainsi le temps en espace en faisant coïncider dans un même espace de vision les images dont le cinéma organise la succession temporelle à travers la projection. Le cinéma est dès lors un art de la projection là où l'installation – et l'art contemporain plus généralement – participe d'un art de la monstration, inventant ses dispositifs au gré de ses manifestations.

Pour une épistémologie des dispositifs

Formulant une telle frontière théorique entre le cinéma dans l'unicité de son dispositif d'une part, et la multitude des images en mouvement d'autre part, Bellour montre qu'en dépit des convergences entre le « film-cinéma » (p. 49) et l'installation, l'un et l'autre relèvent de deux expériences divergentes et que ce partage procède tout à la fois d'une logique « historique » et « transhistorique » (p. 17). On pourrait à loisir distinguer entre la foule du cinéma « des attractions » et le « spectateur populaire de haut niveau » dont Daney fait le dernier rempart de la cinéphilie à l'heure de la concurrence des médias, dire, avec Benjamin ou Delluc, que le cinéma est un art des « masses » ou bien, avec Malraux et Bazin, qu'il est un art du « peuple », on manquerait le point essentiel qui est, affirme Bellour, que demeure, depuis la première projection publique du cinématographe Lumière au Grand Café le 28 décembre 1895 jusqu'aux projections numériques dans les salles du XXI^e siècle, une communauté permanente de spectateurs – « communauté restreinte [sans doute] mais désormais étendue aux dimensions du monde ». Sans doute Bellour n'est-il pas historien et sans doute la forme essayiste de son livre, réunissant une série d'articles rédigés sur une temporalité éclatée, se prête-t-elle mal à la synthèse historiographique. Il n'empêche que la perspective historique d'une archéologie des médias que proposent François Albera et Maria Tortajada offre une assise remarquable à son propos.

Il n'est pas inutile à mon sens, de croiser la lecture de *la Querelle des dispositifs* avec celle de deux des ouvrages qu'ont dirigés ces derniers, *Cinema Beyond Film* et *Ciné-dispositifs. Spectacles – cinéma – télévision – littérature*. Non seulement leur réflexion fournit la perspective diachronique sur laquelle *la Querelle* – dont ni l'objet ni la démarche ne sont ceux d'une histoire des dispositifs – prend indirectement appui, mais elle déploie aussi une pensée du dispositif qui requalifie cette notion au prisme d'une épistémologie foucaldienne. Albera et Tortajada s'attachent en effet à démêler la polysémie de la notion de dispositif – c'est là sa fortune heuristique en même temps que sa

limite. Revenant sur la généalogie d'un concept aux acceptions multiples et croissantes, ils en ébauchent les possibles et les faiblesses, à commencer par le flou sémantique qui entoure un terme désignant tout à la fois un agencement technique plus ou moins complexe (allant de la simple configuration technologique jusqu'à la complexité d'un «dispositif-machine» [*Ciné-dispositifs*, p. 21]), et une situation d'expérimentation – supposant par conséquent un utilisateur (p. 17). À partir des années 1970, les théories du dispositif formulées par Baudry et Metz intègrent à sa problématique une composante représentationnelle, puisqu'il devient pourvoyeur d'idéologie, en sorte que «le spectateur est convié à croire en une impression de réalité [...] suivant les lois de la perspective monoculaire» rappellent Albera et Tortajada (p. 18). Autrement dit, le cinéma devient, sous la plume de Baudry et Metz, un dispositif «symbolique», un «signifiant imaginaire». Une cinquième et dernière connotation vient marquer la notion à travers l'usage qu'en fait Foucault dans une archéologie des processus techniques et disciplinaires d'assujettissement du moi. Dans cette subjectivation contrariée de l'individu, le dispositif agit comme un ensemble de discours, de techniques et de connaissances mis en tension par une logique de gouvernementalité.

Face à cette définition exponentielle, dont ils dénouent patiemment les composantes, Albera et Tortajada revendiquent la pertinence d'un usage de la notion de dispositif dans le champ des études cinématographiques, pour affirmer – non sans un certain sens du paradoxe – à rebours de la théorie de Baudry, qu'il existe non pas *un* dispositif au sens d'appareil idéologique, mais *des* «dispositifs de vision et d'audition», parmi lesquels, le cinéma. Ce faisant, ils s'emploient à fonder, à partir des limites de la théorie du dispositif (ou *apparatus theory*) et dans une filiation revendiquée à la méthodologie foucauldienne, une épistémologie de ces dispositifs audiovisuels, qu'ils désignent comme «un jeu dynamique de relations qui articule ensemble des discours et des pratiques» (p. 18). Leur programme de recherche comporte ainsi deux strates : l'une consistant en une reformulation de

la théorie du dispositif (au profit d'une archéologie des médias), et l'autre en une réévaluation de l'historiographie du cinéma. Si l'*apparatus theory* appartient de plein droit au paradigme historique des années 1960 – des appareils idéologiques d'Althusser au signifiant lacanien en passant par la revue *Tel Quel* (Guido Kirsten donne une approche génétique de la notion dans «Genèse d'un concept et ses avatars. La naissance de la théorie du dispositif cinématographique», *Cahiers Louis-Lumière* n° 4, 2007, pp. 8-16) –, elle ne se résume pas pour autant à une proposition frappée d'obsolescence. Elle a même l'heur de formuler une théorie du cinéma conjugée à une histoire des techniques, dépassant par là l'alternance creuse entre une histoire du cinéma qui ne prendrait pas le risque de la théorisation et une théorie de la représentation qui ferait l'économie d'assises historiographiques. Reprenant à leur compte cette double ambition, les auteurs appellent à refonder le pivot idéologique de cette théorie à l'aune de la conception foucauldienne du pouvoir. Autrement dit, penser les dispositifs audiovisuels comme l'articulation de techniques (ou de machines, d'appareils), de discours (théoriques et institutionnels) et de pratiques (culturelles et sociales). Tout à la fois machine concrète et machine abstraite, le dispositif organiserait donc la transmission d'une représentation à travers un médium (technologie) à un (des) spectateur(s) (*Cinema Beyond Film*, p. 11). On retrouve là une proposition de l'*Anthropologie des images* de Hans Belting (2004), pour qui les possibilités expressives d'une image se jouent dans l'interaction tripartite qu'elle entretient avec le corps du spectateur d'une part et le médium dans lequel elle s'incarne d'autre part. Sauf qu'à la différence de Belting, Albera et Tortajada situent cette interaction dans un champ épistémologique plus vaste de discours et de pratiques, une *épistémè* qui détermine ainsi la notion de dispositif comme nœud épistémologique de savoirs et de pouvoir.

Pour cette raison, ils considèrent eux aussi avec circonspection l'hypothèse d'une convergence providentielle des dispositifs : «On a cru pouvoir récuser les dimensions "coercitives" du dispositif en renversant ses polarités : en raison de l'avènement de

l'âge numérique, les dispositifs – ordinateurs, interfaces, réseaux – seraient devenus le lieu d'une interactivité, d'un échange», remarquent-ils, or la dialectique de la subjectivation et de l'assujettissement de l'individu n'a jamais été aussi efficiente que dans ces nouveaux dispositifs. Aussi prolongent-ils le constat de Giorgio Agamben (*Qu'est-ce qu'un dispositif?*, 2007) quand celui-ci s'applique à repérer dans le monde contemporain «l'épistémè décrite par Foucault» (p. 22). S'ils s'inscrivent en faux contre une lecture idéologique des dispositifs qui n'entamerait pas la complexité du réseau de relations que ceux-ci induisent entre spectacle et spectateur, c'est au prix d'une démarche parallèle de refonte de l'historiographie du cinéma, libérée du fonctionnalisme d'une histoire purement technique d'inventions successives aussi bien que du formalisme d'une sémiologie de l'image (p. 11). Il s'agit dès lors de rendre compte de la spécificité d'un dispositif (cinéma, photographie, vidéo) à partir d'une démarche archéologique qui n'empêche pas d'envisager les convergences pratiques et les formes hybrides entre différents médias – programme auquel s'applique également l'ouvrage dirigé par Laurent Guido et Olivier Lugon, *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle* (2010).

Le travail conjoint d'Albera et de Tortajada ouvre *Cinema Beyond Film* en construisant le schéma épistémique, «l'épistémè 1900», dans lequel s'invente le dispositif du cinéma. Il s'appuie sur l'hypothèse suivante: la période charnière de la révolution industrielle connaît une reconfiguration du schéma «spectacle/spectateur» avec l'introduction de dispositifs qui, en médiatisant cette relation, redéfinissent les catégories du regard et déterminent une nouvelle place (subjectivité dirait Jonathan Crary) au spectateur. Ce que cette «épistémè 1900» doit à la relecture du moment moderniste opérée par Crary dans *Techniques of the Observer (L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, 1994 [1990]), elle s'en défait aussi par son objet: il n'est pas question ici d'interroger l'avènement d'un sujet moderne, d'un «nouvel observateur», mais de comprendre le tissu de relations dans lequel les nouveaux dispositifs de vision

et d'audition inscrivent ce sujet – on pourra leur opposer que, dans l'acception de Crary, autre foucauldien chevronné, ce nouvel observateur est aussi le produit de processus de subjectivation qui passent par un tissu discursif (des sciences aux institutions en passant par les discours artistiques) et des pratiques socio-culturelles.

En un sens, Bellour propose dans son précédent livre (*le Corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalités*, 2009) une articulation similaire quand, dans la première partie de son ouvrage, il donne une assise historique au dispositif de l'hypnose-cinéma, observant d'une part la redistribution des rapports entre techniques du visible (panorama, *panopticon*) et de l'invisible (guillotine) et, d'autre part, l'invention du magnétisme animal par Messmer à la toute fin du XVIII^e siècle. Cette mise en perspective historique reste pourtant liminaire. Peut-être cela tient-il à l'ambition du *Corps du cinéma* qui ne relève pas d'une épistémologie mais d'une phénoménologie du dispositif cinéma, fondée sur l'expérience subjective du spectateur, corps d'émotions attaché au corps d'images du film par le truchement de la projection. En sorte que l'enjeu d'un tel livre ressort plus exactement d'une théorie du spectateur, pris dans un dispositif spécifique, l'hypnose-cinéma, dont Bellour montre qu'il articule des «affects de vitalité», émotions premières dont il emprunte la formule au psychanalyste Daniel Stern, et qu'il oppose à une grammaire (qu'elle soit cognitive ou sémiologique) de l'image. Si la perspective diachronique d'une étude des dispositifs n'occupe qu'une place subsidiaire dans la définition de l'hypnose-cinéma, on perçoit néanmoins tout ce que l'épistémologie des dispositifs de vision et d'audition conduite par Albera et Tortajada pourrait apporter à la réflexion de Bellour au regard des évolutions contemporaines de l'image en mouvement. À la charnière d'une archéologie des médias et d'une réévaluation critique de la théorie du dispositif, leur démarche heuristique s'avère d'autant plus stimulante qu'elle appelle la comparaison des formes d'intermédialité contemporaines avec celles de la modernité au tournant du XIX^e siècle.

Passages et intermédialité

À l'image de l'«épistémè 1900», Thomas Elsaesser imagine une «épistémè 2000» à travers laquelle envisager dialectiquement la polarité des dispositifs et la circulation des images en mouvement entre ceux-ci (*Ciné-dispositifs*, p. 60). On est tenté de suivre Elsaesser dans un tel rapprochement tant les installations évoquées par Bellour prennent pour référents les dispositifs propres au «pré-cinéma»: Zoe Beloff (*The Influencing Machine of Miss Natalija A.*) et Tony Oursler (*The Influence Machine*) s'attachant l'un et l'autre à convoquer la mémoire des fantasmagories d'Étienne-Gaspard Robertson, Cildo Meireles (*Abajur*) reproduisant les dioramas et panoramas mobiles du XIX^e siècle, Ken Jacobs (*Nervous Magic Lantern*), ou encore Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi (*La marcia dell'uomo*, inspiré d'un métrage de Marey sur la marche)... Cette «épistémè 2000» dont Elsaesser montre toute la valeur heuristique dans la comparaison qu'elle appelle avec les usages scientifiques, artistiques et populaires du cinéma des premiers temps (et qui l'incite à inscrire dans une même généalogie les chronophotographies de Marey, les films d'Oskar Messter et ceux, contemporains, d'Harun Farocki) fait écho aux pages que Bellour consacre aux films d'expositions qu'il a observés durant ces dix dernières années. C'est, de fait, l'objet de son deuxième chapitre, «Florilège», qui, à partir de ces influences croisées, s'interroge sur des formes hybrides résistant aux taxinomies, comme cet «autre cinéma» ou «second cinéma» que qualifie pour lui «l'installation fondée sur la projection d'images en mouvement» (*Querelle*, p. 65) dans des contextes aussi différents que l'exposition ou la représentation théâtrale. Au rang des hybridations entre cinéma et film d'installation, Bellour repère deux grandes tendances: l'une qui cherche à adopter une scénarisation dans l'espace muséal de ce que le cinéma représente dans la durée du film – expliquant pour une part les incursions de cinéastes sur le terrain de l'installation (Mekas, Marker, Varda, Godard, Kiarostami, Farocki ou Akerman); l'autre qui adopte la citation de films de cinéma comme source d'inspiration (dans un curieux détournement de la

notion de *remake*). On pense à l'hommage rendu en 1984 par Thierry Kuntzel à *Lettre d'une inconnue* d'Ophüls (1948) dans *Nostos II*, au *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon, décomposition image par image du film d'Hitchcock ainsi ramenée à son anatomie la plus élémentaire (une succession de photogrammes projetés à raison de deux images par seconde) (la citation hitchcockienne détermine aussi *Empire et Feature Film* (1998), références directes à *Vertigo*), ou encore au *D'après Stalker de Tarkovski*, expérience inédite d'enregistrement par le geste de l'artiste Sarkis de sa vision du film en une série de quarante aquarelles qui chacune témoigne de la façon dont la vision affecte ce spectateur insolite.

À travers ces frontières épistémiques, Bellour posait les fondements d'une archéologie des dispositifs que des travaux comme ceux de François Albera et Maria Tortajada tendent aujourd'hui à orienter sur la voie d'un vaste programme de recherche où les territoires et les frontières du cinéma doivent être sondés à la lumière de l'esthétique et de l'histoire.

Alice Leroy

Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012, 368 p.

EN OCTOBRE 2009, le Centre des Sciences historiques de la culture de l'Université de Lausanne organisait le colloque *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision* dont les actes sont désormais publiés, sous ce même titre, à l'Âge d'homme dans la collection «Histoire et théorie du cinéma/Travaux». L'ensemble s'intègre au projet «l'exposition moderne de la photographie (1920-1970)», soutenu par le Fonds national suisse de recherche scientifique et chapeauté par Olivier Lugon. Hors l'introduction par ce dernier, les treize contributions se répartissent dans trois sections respectivement dédiées à la photographie, au cinéma, à la télévision et autres supports électroniques. La plupart des auteurs appartiennent à la section Histoire et esthétique du cinéma de